Dossier: jóvenes de Costa Rica

Taller de danza folclórica Nahualt: identidad cultural a través del baile tradicional guanacasteco como proceso estructural

Yorleny Espinoza Jiménez
yorleny.espinoza@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Universidad Nacional

Recibido: 13 de febrero de 2017

Aceptado: 31 de marzo de 2017

Resumen

Esta es una investigación sobre la identidad cultural en el baile tradicional guanacasteco como proceso estructural ejecutado por los niños y jóvenes del Taller de Danza Folclórica Nahualt. El estudio se estable desde los rasgos estructurales propuestos por John Thompson en su teoría de formas simbólicas y los procesos de estructuración situados (contextos históricos) a los que pertenecen dichos símbolos. Se identifican las formas simbólicas en dos distintos espectáculos y se hace el análisis pertinente. El estudio muestra que dicha teoría es aplicable al baile y se comprueba, mediante el análisis simbólico y contextual, que la fusión de símbolos con estudios históricos y antropológicos es adecuada, mas no es una fuente de identidad cultural trascendental. Con esta investigación, el Esencialismo del baile tradicional guanacasteco se ve despojado de su fundamento, ya que el análisis de esta práctica cultural cuestiona la verdadera esencia del baile tradicional guanacasteco, lo cual lo convierte en un objeto de estudio muy interesante.

Palabras clave:
identidad cultural; baile tradicional guanacasteco; formas simbólicas; contextos históricos; Esencialismo

ISSN 1659-3316

Workshop of dance folclórica Nahualt: cultural identity across the traditional dance of guanacaste like structural process

Abstract

This investigation is about the cultural identity in the Guanacastecan traditional dance as structural process performed by children and youngsters who are part of the Taller de Danza Folclórica Nahualt. This study is done taken into account the structural features proposed by John B. Thompson in his theory about the symbolic forms and the historical and contextual structured processes these symbols belong to. The symbolic forms are identified in two different shows and the pertinent analysis is done. This study shows that the theory is applicable to the dance itself and it is proved that, through the symbolic and contextual analysis, the fusion of symbols with the historical and anthropological contexts is appropriate, but it is not a source of meaningful cultural identity. With this research, the Essencialism in the Guanacastecan traditional dance is deprived from its main arguments, because the analysis of this cultural practice disputes about the true essence of the Guanacastecan traditional dance, which makes it an interesting object of study.

Key words:

Cultural identity; Guanacastecan traditional dance; symbolic forms; historical contexts; Essencialism

I. Introducción

El propósito de este trabajo es estudiar la identidad cultural a través del baile tradicional guanacasteco ejecutado por los niños y jóvenes del Taller de Danza Folclórica Nahualt de Santa Cruz como producción estructural. Además, se trabaja en determinar las formas simbólicas presentes en el baile tradicional guanacasteco basado en los rasgos estructurales e identificar los procesos de estructuración situados (contextos históricos) a los que pertenecen dichas formas simbólicas desde la teoría de John B. Thompson (1998).

El interés de este estudio radica en la incansable y necesaria labor que sugieren los estudios culturales en el desarrollo de identidades culturales. La idea de estudiar la identidad cultural por medio del baile tradicional guanacasteco, en

sus contextos simbólico e histórico, es vital para que las formas culturales identificables y su respectivo análisis trasciendan a otras generaciones y sea la base de nuevas construcciones.

Con el propósito de estudiar la identidad cultural a través del baile tradicional guanacasteco, se procede a observar dos distintos montajes artísticos presentados por el Taller de Danza Folclórica Nahualt en dos diferentes presentaciones, con el fin de identificar las formas simbólicas y el contexto histórico en que se insertan desde la propuesta de producción estructural establecida por John B. Thompson (1998).

El siguiente trabajo está dividido en cinco secciones y algunas subsecciones. La primera sección corresponde a la introducción donde se delimita el tema, objetivo general y los objetivos específicos, además se discute la pertinencia del estudio, se describe brevemente la metodología, y los aportes que este trabajo propone. La segunda sección corresponde al marco teórico y se divide en tres subsecciones elementales. La Subsección A, criterios universales acerca de la importancia y necesidad de brindar acceso al desarrollo cultural a todos los seres humanos; pero en especial a los niños y a los jóvenes con la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2003), la Declaración de Friburgo (2007), y el *VIII Informe Estado de los Derechos de la Niñez y la Adolescencia en Costa Rica* (2015). La Subsección B, corpus teórico sobre la génesis y el desarrollo de la identidad cultural con aportes teóricos de Bourdieu, Cohen y Augé. Por último, la Subsección C, la teoría de John B. Thompson (1998): El punto 1. de esta subsección presenta teoría sobre las formas simbólicas y el punto 2. sobre los procesos de estructuración situados en contextos históricos precisos en las manifestaciones culturales específicas. En ambos puntos (1. y 2.) se retoman otros aspectos generales que se asocian a la producción estructural simbólica desde sus inicios con teóricos como Schütz, Geertz, Thompson, Heidegger y Augé. La tercera sección incluye la descripción de

la metodología y en la Subsección A se destaca el enfoque cualitativo y en la B, la técnica e instrumento utilizado en la recolección de datos. En la cuarta sección, se insertan los cuadros correspondientes a las observaciones realizadas; seguidamente, se analizan e interpretan los datos con respecto a las formas simbólicas y los contextos históricos identificados. La quinta sección ofrece la discusión final sobre el estudio. Y, posteriormente, en la sexta sección se incorpora la bibliografía.

II. Teorización fundamental

La fundamentación de esta investigación tiene tres vertientes teóricas importantes: la primera, se define en base a los documentos esenciales en el estudio de los derechos culturales de los niños y jóvenes; la segunda, sobre la teoría en identidad cultural y, la última, sobre la teoría de John Thompson (1998) y los cinco aspectos que intervienen en el estudio de las formas y en la concepción estructural de cualquier otra manifestación cultural, junto a otras teorías afines y de igual valor.

A. Derechos culturales para niños y jóvenes

Para iniciar la teorización del tema desde la legalidad, se parte de la Declaración de Friburgo (2007), el cual es un documento clave para definir claramente aspectos relacionados con los derechos culturales y sustentar por qué es fundamental promover la construcción de la identidad cultural para mantener el patrimonio cultural de un pueblo, al ser este un derecho cultural de todo ser.

También, por medio de esta declaración, se constata la reivindicación y la garantía de los derechos culturales de las minorías y la necesidad de agrupar los instrumentos de derechos humanos ya creados con el fin de darles la validez que verdaderamente tienen (Friburgo, 2007, pp. 3-4). Documentos universales, como el descrito anteriormente, se convierten en la base para que grupos culturales específicos se desarrollen y promuevan manifestaciones culturales, tal y como es

el caso del Taller de Danza Folclórica Nahualt en el cantón de Santa Cruz, provincia de Guanacaste, Costa Rica. Este grupo tiene como objetivo general fomentar espacios de divulgación y proyección del baile tradicional de Guanacaste por medio de danzas ejecutadas por los niños y jóvenes de la zona que les permitan dar a conocer la identidad cultural del guanacasteco y legitimar, hasta donde sea posible, la cultura de la provincia como tal.

Por otro lado, la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), indica que los derechos humanos deben ser atendidos como derechos culturales, tal y como se expresa en el artículo 27, inciso 1 "Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad…" (Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe, 2008, p. 21). En otras palabras, toda persona tiene derecho a vivir la cultura de su comunidad en sus diversos contextos y en sus distintas formas de expresión. De ahí que grupos independientes de danza tradicional como Nahualt se encarguen de propiciar espacios artísticos donde los niños ilustren la identidad cultural de su región por medio del baile y hagan cumplir su derecho a desarrollar el respeto por su cultura.

Además, el *VIII Informe Estado de los Derechos de la Niñez y la Adolescencia en Costa Rica* (2015) ratifica claramente los 54 artículos de la Convención sobre los derechos del niño (1990), pero es específicamente el Artículo 29 de dicho convenio el que establece que el Estado es el encargado de encaminar la educación del niño, y esto lo define más concretamente en los incisos a) y c), los cuales expresan lo siguiente:

> a) Desarrollar la personalidad, las aptitudes y la capacidad mental y física del niño hasta el máximo de sus posibilidades; y c) Inculcar al niño el respeto de sus padres, de su propia identidad cultural, de su idioma y sus valores, de los valores nacionales del país en que vive, del país de que sea originario y de las civilizaciones distintas de la suya (pp. 29-30).

Con el fin de infundir en los niños el respeto por su propia identidad cultural, el desarrollo de las expresiones artísticas en ellos se convierte en una alternativa de construcción, transmisión de información y fortalecimiento de la misma; sin embargo, desde una perspectiva más moderna, en donde ellos son los ejecutores y transmisores de conocimiento, puesto que la cultura es expresada en la representación artística del baile y tomada como un conducto a los derechos de todo niño.

B. Teoría en identidad cultural

A continuación se rescatan aspectos importantes de las teorías expuestas por destacados teóricos sobre el estudio de la identidad cultural y al análisis de la cultura en cualquier manifestación artística, como también elementos relacionados con el patrimonio cultural intangible.

La teorización inicia con Pierre Bourdieu (1988), quien exalta un aspecto clave sobre la cultura y los cuerpos: “Las distinciones sociales están inscritas en los cuerpos, o, con más exactitud, en la relación con el cuerpo, el lenguaje y el tiempo” (p. 132). Lo anterior significa que cada ser está definido culturalmente por la relación que su cuerpo establezca con el lenguaje y el momento histórico en que se desenvuelva. Además, Bourdieu (1978, p. 132) agrega que la práctica de la cultura hace que esta no sea estática y más bien llama a la transformación al permitir que elementos novedosos, incluidos en las diversas formas de expresión cultural, permitan la constante actualización de símbolos o significados.

Anthony Cohen (1982, p. 6) es otro intelectual que se refiere al estudio de los signos y los significados relacionados con la pertenencia, con los valores y con el espacio social en el que se desarrollan los individuos, ya que enfatiza en la importancia de “*ser miembro de una cultura*” o lo que en inglés se conoce como “*membership of a culture*”, pues lo anterior permite que el individuo forme parte del

proceso social de comunidad y de ahí defina su identidad cultural y la diferencie de otras.

Si bien es cierto la identidad cultural describe la esencia de cierto grupo y lo identifica como tal, la noción que debe premiar es que la identidad cultural como tal no incluya lo que no debe, ni excluya lo que no se puede excluir; o sea que lo que realmente se desea es que ese constante cambio no permita disipar la autenticidad, pero a la vez permita crear híbridos apropiados con otras culturas. Sobre este tema, el intelectual Marc Augé (1995, pp. 82-85) describe detalladamente la construcción de identidad cultural desde la perspectiva de lo que él llama *alteridad*. Augé sugiere tres niveles de alteridad: el primero la alteridad absoluta, la cual se refiere a acontecimientos que se suscitan más allá de las fronteras y que afectarían de forma negativa el curso normal de un grupo definido; el segundo nivel, la alteridad interna, que es principalmente cambios sociales implícitos en el sistema como tal y que responden a las reglas sociales establecidas previamente y de la misma forma implica reglas de dominio de espacios; y, por último, la alteridad íntima que está relacionada al individuo como ser analizado desde la subjetividad e intersubjetividad en un entorno establecido en el que los cambios son obvios y necesarios.

C. Teoría de John B. Thompson (1998) y otros

En su libro *Ideología y cultura moderna*, John B. Thompson (1998) define a grandes rasgos el análisis cultural desde la concepción estructural y la puesta en práctica de los rasgos estructurales internos.

Con el fin de comprender la identidad cultural descrita por Thompson (1998, pp. 204-205), desde los bailes tradicionales guanacastecos, se debe partir de la identificación de las formas simbólicas y las características estructurales específicas. El estudio de la identidad cultural en el baile tradicional guanacasteco

debe darse desde los rasgos estructurales internos descritos por este autor y basado en los cinco aspectos que de acuerdo con este teórico intervienen en la construcción de las formas simbólicas: a. intencional, b. convencional, c. estructural, d. referencial y e. contextual. Thompson (1998) determina los anteriores como los aspectos que intervienen en el estudio de las formas y en la concepción estructural de cualquier otra manifestación cultural. A continuación, se presenta una definición un poco más detallada de cada punto.

a. **Intencional**: Las formas simbólicas como la comunicación son ocasionadas por los sujetos, y obviamente durante la ejecución del baile tienen una intención y un sentido especial cuando se producen y al ser interpretadas por los bailarines, siendo ellos quienes las producen.
b. **Convencional**: Existen reglas de codificación en la producción del baile y en la decodificación de su interpretación, las cuales son primordiales para que la forma simbólica sea significativa y otro código para que las formas simbólicas sean interpretadas. Por ejemplo, el significado de una palabra depende del enunciado en el que se enuncia y esto, a su vez, de otros factores como el tono de voz, el lenguaje corporal, la ropa o la persona.
c. **Estructural**: Acá es fundamental la interrelación de elementos. Las formas simbólicas presentan estructuras internas articuladas que determinan (o ayudan a determinar) y en esa medida, el sentido de una forma simbólica en el baile.
d. **Referencial**: Las formas simbólicas referencian algo en relación con algo más y con ese referente depende de las relaciones estructurales que mantiene con el resto de los elementos que constituyen la forma simbólica del baile propiamente.
e. **Contextual (Histórico)**: Sobre el contexto Thompson (1998) aporta lo siguiente "Las formas simbólicas se encuentran insertas en contextos y procesos socio-históricos específicos en los cuales y por los cuales se producen y reciben" (p. 216). En otras palabras, cada forma simbólica, toda complejidad o simplicidad en las formas simbólicas dependerá del lugar, situación, personas, relaciones de

poder en la que es producida, recibida y significada (Thompson, 1998, pp. 204-205).

1. Formas simbólicas

Si bien las formas simbólicas en cualquier expresión artística o manifestación cultural deben ser bien definidas y estudiadas, en muchos casos su análisis se obvia. La teoría de las formas simbólicas de Thompson es una manera estructurada y bien delimitada de hacerlo.

Para efectos de este estudio, las formas simbólicas son analizadas como producto estructural meramente. Un ejemplo de lo anterior lo describe Alfred Schütz (1993, p. 57), quien imagina las acciones como la simulación y reparación y afirma que la comprensión observacional de la conducta exterior de la otra persona no basta para contestar las preguntas que otros tengan. Él apunta que esas son cuestiones de significado subjetivo que no pueden contestarse simplemente observando la conducta de alguien por su estructura. Por el contrario, observamos primero la conducta corporal y luego la ubicamos en un contexto más amplio de significado. Lo anterior se complementa con lo descrito en la teoría de Thompson (1998) y el análisis del contexto histórico, en el que esos símbolos son inmersos y analizados desde la historia y se tornan mucho más significativos y relevantes.

Clifford Geertz (1973) es uno de esos teóricos que quiso, en su momento, dejar de lado las relaciones sociales estructuradas, pero a un final se interesó más en lo que él llamó concepción estructural y la definió como:

> Cualesquiera que sean las otras diferencias que presenten los llamados símbolos o sistemas de símbolos cognitivos y los llamados expresivos, tienen por lo menos algo en común: son fuentes extrínsecas de información en virtud de las cuales puede estructurarse la vida humana, […] son "programas"; suministran un patrón o modelo para organizar

> procesos sociales y psicológicos, así como los sistemas genéticos proveen un correspondiente modelo de la organización de procesos orgánicos (p. 189).

Lo que sugiere Geertz es analizar las formas simbólicas en relación con los contextos sociales estructurados y darle un nuevo norte a los estudios sobre contextos simbólicos. Pero, por su parte, John B. Thompson lo que replantea es fusionar el análisis simbólico y el contexto histórico para así darle más pertinencia y un mejor lugar a los estudios culturales de esta índole. Más adelante Geertz (1973, p. 187) propone el estudio de los símbolos como comunicación de masas con el uso de la tecnología para producir y transmitir formas simbólicas y otras expresiones de distinto tipo y para influenciar procesos mercantilistas y de transmisión global, asunto que no es parte de esta investigación.

En este punto, John B. Thompson (1978) expone su propia idea acerca de las formas simbólicas, en la manera en la que él decide replantearlo y las describe como:

> El estudio de las formas simbólicas -es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos- en relación con, contextos y, procesos históricamente específicos y estructurados socialmente, en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas (p. 203).

La descripción anterior permite analizar entonces la información recopilada, identificarla e interpretarla desde las formas simbólicas más relevantes en el baile tradicional guanacasteco ejecutado por los niños y jóvenes del Taller de Danza Folclórica Nahualt y, a la vez, establecer las relaciones con procesos históricamente definidos tal y como se expresa en la cita anterior.

2. Contexto histórico

Desde mediados del s.XX pensadores como Martín Heidegger, una de las principales figuras en los estudios contemporáneos, comienzan a influir en la deconstrucción estructural propuesta por el Existencialismo de la época. Este filósofo propone la destrucción de las estructuras metafísicas con el llamado giro lingüístico. Sobre lo anterior Heidegger (s.f.) sugiere lo siguiente:

> Dejemos de una vez de representar lo técnico sólo técnicamente, esto es, a partir del hombre y de sus máquinas. Prestemos atención a la llamada bajo cuyo influjo se encuentran en nuestra época, no sólo el hombre, sino todo ente, naturaleza e historia en relación con su ser (p. 10).

Se puede interpretar que Heidegger determina que la verdad de todo ser es la esencia que lo define, de ahí que él rescate la importancia de ir a la naturaleza e historia del ser, pues a un final eso es lo que prevalece.

En el libro *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos,* Marc Augé (1995, pp. 14-15) explica con claridad el papel de la contextualización histórica cuando se analizan las formas simbólicas en cualquier tipo de expresión cultural. Él muy acertadamente explica que la reflexión histórica colabora en la interpretación de los símbolos y que la historia del pasado y el presente se convierte en una guía o referencia fundamental. La dualidad que pueda presentarse por la relación de la antropología y la historia misma no son contraproducentes, sino que se debe interrogar sobre el lugar que ocupa la conciencia histórica y la historicidad en los pueblos en la actualidad. No sólo debe realizarse desde la antropología social o etnología; por el contrario, la unión de la antropología y la historia enriquece fuertemente cualquier trabajo en estudios culturales.

III. Metodología

A. Enfoque Cualitativo

Esta investigación está centrada dentro del enfoque cualitativo partiendo de que la construcción de conocimiento se hará basándose en la experiencia humana, y las realidades de las personas involucradas, en este caso son los niños y jóvenes miembros del Taller de Danza Folclórica Nahualt. Además, es descriptiva ya que se caracteriza en la recolección de datos respectiva, el análisis y la generación de resultados pertinente.

Este estudio de enfoque cualitativo se ejecuta bajo tres presupuestos: a) el epistemológico (forma de comprender y explicar cómo conocemos lo que sabemos) b) el metodológico (cómo se lleva a cabo la recolección de información en la investigación) y c) el ontológico relacionado al objeto evaluado y su concepción de la realidad. Desde este enfoque, se identifica el fenómeno de estudio: la identidad cultural, donde se establecen relaciones entre conceptos; la identidad cultural, formas simbólicas e historicidad, donde se identifican las formas simbólicas y se analizan desde los rasgos estructurales internos propuestos por John Thompson (1998).

B. Técnicas e Instrumentos

1. Población

Las investigadoras se plantearon los siguientes criterios para escoger a los sujetos de estudios:

- ✓ Niños y jóvenes integrantes del Taller de Danza Folclórica Nahualt de Santa Cruz, Guanacaste (2 años a 20 años).

2. Técnica

En esta investigación propiamente se hace uso de la técnica de la observación (no participativa), se analizan situaciones específicas y formalmente dirigidas y reguladas por un protocolo de indagación definido por la investigadora (Cuadro 1). Este protocolo consiste en una guía que focaliza la mirada de la encargada del estudio sin perder de vista el objetivo particular de la observación que se realiza y las preguntas a las cuales se busca dar respuesta. Son análisis descriptivos e interpretativos, en las cuales se toman notas por escrito de las interpretaciones de lo observado. El estudio consta generalmente de dos partes: reflexiones teóricas y reacciones interpretativas que parten del análisis de las formas simbólicas observadas. Todas ellas son de corto plazo; específicamente, de una hora a dos horas por sesión. En todos los momentos, se utilizarán el tipo de registro por medio de fotografías, videos y audio; con el fin de graficar y describir escenas particulares de cada situación.

Las observaciones no participativas que se realizan no tienen un orden específico, pues corresponden a dos diferentes puestas en escena. Cada una de las presentaciones toma lugar en un sitio previamente informado por el instructor del grupo y en un tiempo determinado. Cada número artístico tiene un contenido y un nombre diferente; el primero se llama *La chola y el sabanero* y el segundo *El dulce hacer*. Cada puesta en escena se estudia bajo el mismo objetivo, el cual es estudiar la identidad cultural en el baile tradicional guanacasteco como producto estructural, así como determinar las formas simbólicas presentes en el baile tradicional guanacasteco desde la perspectiva de los rasgos estructurales propuestos por Thompson (1998) e identificar los procesos de estructuración situados (contextos históricos) donde se insertan las formas simbólicas.

El siguiente instrumento es la muestra a utilizar durante las observaciones con el fin de recolectar la información que responda a los objetivos y sustentarlos de manera adecuada.

Cuadro 1. Santa Cruz, Guanacaste: Observación no participativa para las puestas en escena, 2016

Proyecto:	Taller de Danza Folclórica Nahualt	**Observadora:**	Yorleny Espinoza
Lugar y fecha:		**Situación:**	
Nombre del espectáculo:			
Objetivos de la observación:	**General:** Estudiar la identidad cultural a través del baile tradicional guanacasteco en el Taller de Danza como producción estructural **Específicos:** ✓ Determinar las formas simbólicas presentes en el baile tradicional guanacasteco desde la perspectiva de los rasgos estructurales propuestos por John Thompson. ✓ Identificar los procesos de estructuración situados (contextos históricos) en donde se insertan las formas simbólicas.		
Instrucciones:	1. Llegar antes del tiempo citado	4. Tomar nota de lo acontecido	
	2. No tener contacto con ninguno de los integrantes	5. Tomar fotos	
	3. Actuar como un asistente en el público	6. Tomar video	

Variable independiente: Baile tradicional guanacasteco	
Variables dependientes	**PREGUNTAS**
Formas simbólicas	¿Qué formas simbólicas se presentan en la danza tradicional guanacasteca que contribuyan en la construcción de la identidad cultural como producción estructural?
Procesos de estructuración	¿En qué forma se estructuran las formas simbólicas en la danza tradicional guanacasteca de modo que contribuyan en la construcción de identidad cultural según la teoría de Thompson?
	1. Intencional: 2. Convencional: 3. Estructural: 4. Referencial:
5. Contextual: Contexto Histórico	¿Bajo qué contexto histórico se insertan las formas simbólicas identificadas?
OTROS COMENTARIOS	

Fuente: Elaboración propia con base en los 5 rasgos estructurales propuestos por John B. Thompson (1998)

ISSN 1659-3316

Por tanto, este estudio de caso se basará en la teoría de la concepción estructural para determinar las formas simbólicas representadas en el baile tradicional guanacasteco como producto estructural tal y como lo expone John B. Thompson. La idea es interpretarlas desde el contexto simbólico y el histórico, con el fin de hacer de esta investigación un estudio cultural sobre la identidad cultural en una disciplina artística específica, el baile tradicional, y ejecutado por un grupo de niños y jóvenes en particular, Taller de Danza Folclórica Nahualt.

IV. Análisis de datos

Para que una manifestación artística cultural sea fuente de identidad cultural, las formas simbólicas y el contexto histórico deben estar presentes y propiciar una fusión que permite exponer y representar de manera concreta lo que un grupo particular desea promover como parte de su identidad cultural.

El siguiente análisis corresponde a las dos observaciones no participativas llevadas a cabo e interpretadas con base en la teoría de John B. Thompson (1998). Se presenta cada cuadro correspondiente a cada observación y el estudio de los contextos simbólico e histórico como proceso estructural.

Cuadro 2. Santa Cruz, Guanacaste: Observación no participativa #1 *La chola y el sabanero*, 2016

Proyecto:	Taller de Danza Folclórica Nahualt	**Observadora:**	Yorleny Espinoza
Lugar y fecha:	27 de abril, Santa Cruz Guanacaste. 26 de abril, 2016	**Situación:**	Presentación semana cultural en el distrito 27 de abril, cantón de Santa Cruz
Nombre del espectáculo:	La chola y el sabanero		
Objetivos de la observación:	**General:** Estudiar la identidad cultural a través del baile tradicional guanacasteco en el Taller de Danza como producción estructural **Específicos:** Determinar las formas simbólicas presentes en el baile tradicional guanacasteco desde la perspectiva de los rasgos estructurales propuestos por John Thompson. Identificar los procesos de estructuración situados (contextos históricos) en donde se insertan las formas simbólicas.		
Instrucciones:	1. Llegar antes del tiempo citado	4. Tomar nota de lo acontecido	
	2. No tener contacto con ninguno de los integrantes	5. Tomar fotos	
	3. Actuar como un asistente en el público	6. Tomar video	
Variable independiente: Baile tradicional guanacasteco			
Variables dependientes	**PREGUNTAS**		

Formas simbólicas	¿Qué formas simbólicas se presentan en la danza tradicional guanacasteca que contribuyan en la construcción de la identidad cultural como producción estructural? La vaqueta El machete La lucha hombre-animal La masculinidad Uso del pañuelo y sombrero en hombres y uso de la enagua en mujeres Uso de las manos y pies en hombres y mujeres
Procesos de estructuración	¿En qué forma se estructuran las formas simbólicas en la danza tradicional guanacasteca de modo que contribuyan en la construcción de identidad cultural según la teoría de Thompson?
	1. Intencional: 2. Convencional: 3. Estructural: 4. Referencial:
5. Contextual: Contexto Histórico	¿Bajo qué contexto histórico se insertan las formas simbólicas identificadas?
	Época de la colonia, las haciendas

Fuente: Elaboración propia a partir de los 5 rasgos estructurales propuestos por Thompson (1998) y la observación #1

Seguidamente, se muestra el análisis interpretativo de la información recopilada en la primera observación y realizada a partir de la teoría de John B. Thompson (1998).

Intencional: Los elementos vaqueta y el machete en esta puesta en escena simbolizan el trabajo en el campo y son utilizados con el fin de que los espectadores identifiquen estos artefactos como símbolos del trabajo duro, ya que eran de uso frecuente por grupos subalternos (sabaneros y peones). La fuerza del hombre y su masculinidad está marcada por los comportamientos despóticos que ejercían los europeos desde la época de la conquista; con el dominio español específicamente hacia los indígenas, mujeres y niños. Anibal Quijano (1992) apunta:

> Las formas y los efectos de esa colonialidad cultural, han sido diferentes según los momentos y los casos. En América Latina, la represión cultural y la colonización del imaginario, fueron acompañadas de un masivo y gigantesco exterminio de los indígenas. (p. 13)

Actos como la inmensa erradicación de aborígenes fue una acción definitiva de dominación y poder. La colonización del imaginario también se reflejaba en las conductas las agresivas establecidas por los colonizadores. Como consecuencia, ese tipo de acciones continuaron aún hasta la época de la colonia donde la hegemonía de los hacendados era evidente, pues ellos tenían ventaja de capital de tierra, poder político y social y las agresiones hacia los empleados eran constantes. Sobre lo anterior, Wilmer Sequeira (1985) en su libro *La Hacienda Ganadera en Guanacaste: Aspectos Económicos y Sociales* apunta que “los hacendados como grupo hegemónico tenían roces con otros grupos subordinados, en las que destacan los jornaleros debido a reivindicaciones económicas exigidas por estos últimos” (p. 59). Es un hecho que los gamonales y los terratenientes ejercían el poder y el dominio sobre la clase trabajadora, y se podría inferir que las conductas cargadas de ira, por parte de los peones, surgen a raíz de la impotencia

ISSN 1659-3316

al sentirse violentados. Para ellos, acciones que eran más que justificadas por el deseo de luchar por sus derechos.

Convencional: Sobre la convencionalidad se dice que existen reglas de codificación en la producción del baile y en la decodificación de su interpretación y, en este caso, en especial el lenguaje corporal juega un papel muy importante. En su libro *CNV comunicación no verbal: como la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*, Rulicky y Cherny (2007) apuntan:

> Los relatos y los rituales, que son los contenidos fundamentales de la cultura, portan una poderosa carga emocional que reciben no sólo del lenguaje verbal, sino también de los códigos del comportamiento no-verbal, tales como las expresiones faciales, los tonos de la voz, los tipos de mirada, el acercamiento o alejamiento corporal, etc. (p. 25).

Esto significa que la parte de comunicación no verbal tiene un gran peso porque es la producción estructural de rasgos definitorios. Entonces, los gestos interpretados en el baile tradicional guanacasteco son una muestra clara de que esas representaciones gestuales denotan gran significancia. Por ejemplo, el uso de la fuerza al momento de utilizar la vaqueta y el machete en el baile dan un sentido diferente al espectáculo y le permiten a la audiencia decodificar la interpretación al precisar el estudio sistemático y riguroso de los patrones no-verbales, lo cual da una luz hacia la interpretación de complejas relaciones entre las representaciones simbólicas, la personalidad colectiva y los conflictos de cada sociedad.

Además en este primer espectáculo, el uso del sombrero y el pañuelo en los hombres denota elegancia; por su parte, la enagua en las mujeres refleja sensualidad. Es evidente que en el baile tradicional guanacasteco los roles de género están bien definidos y las ejecuciones propuestas por el Taller de Danza Folclórica Nahualt son un ejemplo de ello. Con respecto de este tema en particular, es pertinente mencionar lo que opina Judith Butler (2002) sobre la

subjetividad masculina al asociarlo a la ejecución del baile tradicional guanacasteco propiamente. Ella apunta que:

> […] esta figura está en crisis, porque este cuerpo de razón es en sí mismo la desmaterialización fantasmática de la masculinidad, que requiere que las mujeres, los esclavos, los niños y los animales sean el cuerpo, realicen las funciones corporales, lo que él no realizará (p. 86).

Es obvio que en la muestra de baile tradicional guanacasteco se da una exclusión de otros cuerpos posibles o desmaterialización de otros cuerpos de los que habla Butler. Por un lado, es evidente como en el baile tradicional guanacasteco la mujer siempre aparece haciendo gestos que destaquen su belleza física o, en el peor de los casos, cargando objetos de cocina o del hogar, haciendo alusión a un pasado de antaño esencialista. Por otro lado, vale mencionar la lucha a muerte que se muestra constantemente en el baile tradicional entre el hombre y las bestias (animales en la hacienda) con el objetivo de demostrar que a pesar de la gran fuerza física de los animales, el hombre siempre resulta vencedor.

Estructural: Los elementos vaqueta y la soga se entrelazan con la lucha entre hombre y animal dominio sobre la naturaleza, y esta forma de pensamiento está estrechamente ligada a lo que Descartes se refería con la dicotomía cartesiana hombre-naturaleza. Descartes (1649) escribe una carta escrita al filósofo Henry More donde especifica más acerca de sus ideas sobre los animales a quienes se refiere como autómatas sin pensamiento, como algo puramente cuerpo y mecánico, los cuales no son más que órganos y establece que por sólo el hecho de que no tienen lenguaje verbal no son capaces de elaborar pensamientos. Aunque reconoce que tienen sensaciones, expresa que es únicamente porque sus órganos se lo permiten. Es necesario señalar que la gran influencia que la filosofía cartesiana se ve evidenciada en el baile tradicional guanacasteco, pues es obvio como la lucha hombre-animal donde el hombre se impone ante la bestia, ya sea al

montar toro, montar caballo, entre otras. La convivencia diaria con animales requiere fuerza y al hombre guanacasteco eso le permite mostrar su hombría y valentía, lo que describe la visión del sabanero con respecto de la bestia.

Referencial: Un referencial del papel de la mujer y del hombre lo delimita el uso de manos y pies. En los hombres las manos van detrás de su espalda baja y sus pies suenan fuerte dando peso a su rol de hombre como ser fuerte. Con respecto a la mujer, sus manos van en su cintura y con mucha elegancia sostiene sus enaguas, sus pies se arrastran más que todo ejecutando el paso de baile particular denominado el tambito.

Contextual: Sobre el contexto socio-histórico, este baile se inserta en el periodo de la colonia cuando se empiezan a formar las primeras haciendas ganaderas, etapa de la historia caracterizada por ser un periodo de trabajo duro. En Guanacaste, por ejemplo, se trabajaba con animales en las grandes fincas, de ahí que se dice que el carácter enérgico del hombre guanacasteco podría tener relación con la labor dura que hacían y el vocabulario fuerte que utilizaban. En otras palabras, la fuerza del guanacasteco está marcada principalmente por lo que los sabaneros y jornaleros hacían diariamente en lo que respecta a técnicas de trabajo y los instrumentos o artefactos que utilizaban. Tal y como lo describe Roberto Cabrera (2007) en su libro *Tierra y ganadería en Guanacaste,* al decir que "[…] la vida y el trabajo del sabanero no tienen nada de cuento folklórico. No eran nada fáciles y a veces más duras que las del caballo o yegua con los que trabajaba […] (p.30). En el s.XX la hacienda influenciaba en gran forma la vida económica, social y cultural de los países de América Latina, y Costa Rica no era la excepción.

Cuadro 3. Santa Cruz, Guanacaste: Observación no participativa #2 *El dulce hacer*, 2016

<table>
<tr><td>Proyecto:</td><td>Taller de Danza Folclórica Nauhalt</td><td>Observadora:</td><td>Yorleny Espinoza</td></tr>
<tr><td>Lugar y fecha:</td><td>Santa Cruz Guanacaste.
02 de mayo, 2016</td><td>Situación:</td><td>Parque Bernabela Ramos</td></tr>
<tr><td>Nombre del espectáculo:</td><td colspan="3">El dulce hacer</td></tr>
<tr><td>Objetivos de la observación:</td><td colspan="3">General:

Estudiar la identidad cultural a través del baile tradicional guanacasteco en el Taller de Danza como producción estructural
Específicos:Determinar las formas simbólicas presentes en el baile tradicional guanacasteco desde la perspectiva de los rasgos estructurales propuestos por John Thompson.

Identificar los procesos de estructuración situados (contextos históricos) en donde se insertan las formas simbólicas.</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Instrucciones:</td><td>1. Llegar antes del tiempo citado</td><td colspan="2">4. Tomar nota de lo acontecido</td></tr>
<tr><td>2. No tener contacto con ninguno de los integrantes</td><td colspan="2">5. Tomar fotos</td></tr>
<tr><td>3. Actuar como un asistente en el público</td><td colspan="2">6. Tomar video</td></tr>
<tr><td colspan="4">Variable independiente: Baile tradicional guanacasteco</td></tr>
</table>

Variables dependientes	PREGUNTAS
Formas simbólicas	¿Qué formas simbólicas se presentan en la danza tradicional guanacasteca que contribuyan en la construcción de la identidad cultural como producción estructural? El trapiche (La zafra) El machete La carreta El chuzo para los bueyes Los bueyes Mujeres en la cocina Hombres en el campo
Procesos de estructuración	¿En qué forma se estructuran las formas simbólicas en la danza tradicional guanacasteca de modo que contribuyan en la construcción de identidad cultural según la teoría de Thompson?
	1. Intencional: 2. Convencional: 3. Estructural: 4. Referencial:
5. Contextual: Contexto Histórico	¿Bajo qué contexto histórico se insertan las formas simbólicas identificadas?
	Época de la colonia, las haciendas, el trapiche (la zafra)

Fuente: Elaboración propia a partir de los 5 rasgos estructurales propuestos por Thompson (1998) y la observación #2

A continuación se incluye el análisis interpretativo de los datos extraídos de la segunda observación realizada a partir de la teoría de John B. Thompson (1998).

Intencional: El machete en esta puesta en escena es un artefacto elemental, ya que es vital en el trabajo de los agricultores en la corta de caña, conocida como la zafra, actividad que simboliza el trabajo arduo en el campo, el cual que se ejecutó como otra forma de economía durante la segunda mitad del siglo XIX, además de la ganadería. Sobre la actividad cañera Sequeira (1985, pp. 41-42) menciona las haciendas *Tierra blanca, Tempisque, Las trampas, Pasohondo y La palma* como las propiedades dedicadas al cultivo de la caña con el fin de extraer el dulce para intercambio comercial a nivel local y a la vez producir su principal producto de comercialización; el licor blanco o aguardiente. También la carreta, el yugo y el chuzo son instrumentos esenciales necesarios para el transporte de la caña y el manejo de los bueyes. El chuzo era muy útil para manejar a los animales, pues en muchos casos la situación se salía de control. Al llegar al trapiche los bueyes seguían su trabajo, tal y como lo cita Jorge Alfaro (s.f.) en *El vocabulario del trapiche costarricense* (s.f.) tomado de un artículo de La Nación del 18 de junio de 1972. Alfaro describe la escena en el trapiche como:

> el engranaje está formado por cuñas del mismo material, incrustadas en troncos cilíndricos que debieron moverse al impulso del ir y venir de los bueyes. La caña era introducida entre los cilindros y su endulcorante savia se deslizaba hasta caer en canoas de madera. (p. 224)

La utilización de la carreta con bueyes y el chuzo eran elementos propios de la escena de la zafra y el trapiche.

Convencional: Sobre la convencionalidad se dice que existen reglas de codificación en la producción del baile y en la decodificación de su interpretación, y en este caso, durante esta puesta en escena, un trapiche es recreado en el escenario, los ejecutantes usan el lenguaje corporal con la intención de recrear el momento de la producción de dulce en un trapiche. El público tiene una reacción

de asombro y de emoción cuando esta recreación aparece en escena y aplauden fuertemente. Si se considera la teoría de Geertz (1995) el mapa del mundo se refiere a la forma en que cada persona construye su imaginario a partir de lo que conoce. Sobre esto Geertz (1995, p. 22) señala que al escuchar los relatos contados desde la infancia, las cosmologías se van construyendo a base de ese "conocimiento" previo o pensamiento adquirido y así se van tejiendo nuestras identidades. Sin embargo, el mismo Geertz (1995, p. 259) también apunta que la deriva de supuestos también podría afectar esas prácticas sociales singulares, ya que las relaciones de sangre, habla y costumbres a veces son muy restrictivas en sí mismas. Lo anterior, debido a que muchos comportamientos se califican de primordiales definidos por la conveniencia, histórica, política y económica.

Estructural: El interrelacionar momentos como el del hombre en el campo (en la zafra) y la mujer en la cocina del trapiche, permite el entendimiento de roles específicos que tomaban lugar en la época de la colonia. Desde el periodo de la conquista y la colonización, la emancipación ha formado parte del imaginario colectivo de los pobladores y ha sido constante la disputa entre el dominador (europeo/español) y el dominado (indio, negro u otro esclavo de otro origen). Sobre esto Aníbal Quijano (1999) expresa:

> Esa distribución de identidades sociales sería, en adelante, el fundamento de toda clasificación social de la población en América. Con él y sobre él se irían articulando, de manera cambiante según las necesidades del poder en cada período, las diversas formas de explotación y de control del trabajo y las relaciones de género (p. 140).

Esas acciones dominantes también van impactando las relaciones de género, el dominio del hombre hacia la mujer en ese entonces se consideraba la base de la conducta que desafortunadamente aún permea acciones repulsivas en diversos ámbitos de la sociedad y en el baile tradicional guanacasteco las diferencias marcadas con respecto a la ejecución de roles lo ilustran.

ISSN 1659-3316

Referencial: Un referencial de la algarabía que se experimenta en el espectáculo *El dulce hacer*, sin embargo la alegría y entusiasmo no siempre eran características que describieran el trabajo en el trapiche. El trabajo en los trapiches de antaño denotaba una forma de subsistencia económica para muchas familias y antes de disfrutar de las ganancias que podían obtener, el trabajo debía ser considerable.

Contextual: Sobre el contexto socio-histórico, este baile en el que el trapiche es el elemento fundamental, se inserta en los inicios del s. XIX propiamente. Jorge Marchena (2015) en su artículo *El nacimiento de las corporaciones azucareras en Guanacaste 1890-1970* hace referencia al trapiche y lo define de la siguiente manera:

> […] molino cuyas mazas son giradas generalmente por una yunta de bueyes (o por fuerza humana) y de ahí se extrae el jugo de la caña, el cual se deposita en pilas o pailas, mientras que los sobrantes de la caña se transforman en el bagazo […] (p. 3).

Los trapiches en ese periodo eran administrados por las propias familias, considerados talleres de tipo doméstico y manejados manualmente. El trapiche es un fenómeno cultural y económico de muchos países en América Latina y prácticamente era un ejemplo de la economía de subsistencia de la época. Por tanto, ejecutar espectáculos adaptándolos en ese periodo es rescatable y es lo que trata de hacer el Taller de Danza Folclórica Nahualt.

V. Conclusiones

La participación cultural promovida por el Taller de Danza Folclórica Nahualt en los niños y jóvenes del cantón de Santa Cruz de Guanacaste es muy respetable, ya que es un espacio de derecho cultural donde los participantes ingresan de forma libre y espontánea para formar parte de un grupo con el cual

poco a poco se sienten identificados y eso es realmente muy significativo, pues les permite conocer más su cultura y socializar con compañeros y la audiencia.

Si bien es cierto, la identidad cultural describe la particularidad de un grupo específico que le permite una identificación como tal, en comparación con otros grupos, la idea que debe considerarse es que las manifestaciones artísticas culturales están en constante cambio; pero esto no debe, bajo ninguna circunstancia, disipar la autenticidad o la base de la misma. La denominación del baile como baile tradicional debe tener referente y dicho referente debe estudiarse a cabalidad antes de poner en práctica cualquier tipo de ejecución cultural llamada tradicional o folclórica, puesto que la creación de híbridos o recreación de otros ambientes diferentes a los tradicionales no deben ser catalogados de esa manera, pues lo tradicional se mantiene por generaciones con ciertas modificaciones, pero lo moderno en ocasiones opaca lo genuino y eso se debe tener muy claro.

Si partimos del estudio de la identidad cultural a través del baile tradicional guanacasteco, es pertinente decir que la producción estructural a partir de la teoría de las formas simbólicas de John B. Thompson es aplicable. Sin embargo, homogenizar criterios aseverando que por medio del baile tradicional guanacasteco se promueve la identidad cultural de un pueblo es atrevido, debido a que no se debe de ninguna manera sobreentender que las unidades de producción estructural o rasgos presentes en el análisis son reales o definitorios.

En este estudio es evidente como muchos de los comportamientos y usos se definen por aspectos como la masculinidad y el poder ejercidos por la clase hegemónica en el periodo de la hacienda, no obstante nunca controlados por los grupos subalternos (sabaneros, jornaleros o peones), al menos no durante los s. XVIII y XIX y caracterizados igualmente por el dominio hacia la mujer durante la época colonial. Sobre esto, Ma. Luz Pintos (2002) en su libro *Cuerpo de mujer y violencia simbólica* expresa:

> […] aprendemos a percibir y a entender el mundo –como hombres o como mujeres- con la mediación del cuerpo. Concretamente, aprendemos a percibir las cosas que se encuentran en nuestro entorno según los sentidos simbólico-culturales de que están recubiertas y que se hacen llegar al sujeto gracias a las interacciones sociales. De este modo, los conocimientos se encuentran vinculados a cuerpos sexuados (p. 292).

Es bastante impresionante reconocer como muchas de las formas simbólicas identificadas utilizadas en los bailes en estudio tienen el componente de la masculinidad y poder; y, a la vez, identificar cómo los roles de mujer y hombre están evidenciados, pero teñidos de la gracia del baile.

Sería muy atinado cuestionarse si con estas expresiones culturales se está promoviendo la creación de imaginarios colectivos no relacionados con aquellas experiencias vividas por los antepasados de la zona de Guanacaste y que en la actualidad ya no reflejan la identidad cultural del guanacasteco. De hecho, varios de los ejemplos en el análisis podrían establecer que el esencialismo que define la identidad guanacasteca se ve de cierta manera despojado de su fundamento.

Si bien teóricos como Benedict Anderson (1983) establecen que "la fraternidad imaginada ayuda al surgimiento de nacionalismos, regionalismos, patriotismos […] que justifican defender a toda costa los límites imaginarios de las comunidades" (p.6). Otros teóricos profundizan y complejizan aún más los conceptos; por ejemplo, para Ansi Paasi (2003, p. 477) la región no se entiende como algo esencialista, más bien explica que una región comprende una expresión de situaciones espaciales y temporales específicas que van siendo construidas a través de su desarrollo. Por el contrario, se ilustra en la ejecución de los bailes tradicionales guanacastecos del Taller de Danza Folclórica Nahualt, pues partiendo de lo que expone Paasi. Estos bailes no responderían a la dimensión colectiva que representa prácticas históricas de la región y esta teórica

considera que una región siempre representa el periodo histórico-cultural en el desarrollo de una sociedad.

Con respecto al baile tradicional guanacasteco, se debe delimitar si esa manera de baile viene realmente de los antepasados y se ha mantenido de esa forma a través del tiempo. A partir de lo analizado, es apropiado decir entonces que el baile tradicional guanacasteco es básicamente una mezcla de baile y actuación, ya que los movimientos son planeados e combinados con otras manifestaciones artísticas, lo cual no es negativo pero no puede ser considerado baile tradicional. Aunque estas prácticas culturales toman lugar y nombre específico, baile tradicional o folclórico, su contenido no permiten cuestionamiento alguno debido al arraigo que poseen quienes las defienden.

George Yúdice, intelectual de la época contemporánea y quien es considerado referencia obligada en la gestión y política cultural a nivel mundial, trata el tema de la cultura en su libro *El recurso de la cultura,* como algo que va más allá de ser sólo mercancía. Además, él es propositivo y sugiere tomar a la cultura como recurso regulado. Sobre este tema, Yúdice y Vetureira (2000) exponen:

> La idea de la cultura como recurso puede entenderse aquí en varios sentidos, pero debo aclarar desde el comienzo que no es mi propósito desestimar esta estrategia como una perversión de la cultura o una reducción cínica de los modelos simbólicos o los estilos de vida a la «mera» política. Descalificaciones de esa índole se basan con frecuencia en un deseo nostálgico o reaccionario de restaurar el alto lugar que le cabe a la cultura, presumiblemente desacreditada por los filisteos que no creen en ella en absoluto (pp. 40-41).

Este investigador en estudios culturales considera que aunque la cultura está teniendo un enfoque diferente, por el impacto de esta en las esferas de la

sociedad contemporánea, no deja de ser positivo al repensar la cultura como una forma mediática de promover la diversidad, más que una fuente de ganancia. En otras palabras, la cultura puede ser objeto de venta, pero debemos ser muy cautelosos sobre lo que vendemos.

Por su parte, la teoría de Edward Hall (1981, p. 43) apela a lo que él denomina el inconsciente cultural, que en este caso en particular, la información recopilada puede estar cargada de irracionalidad, ya que en este estudio los principales modos de expresión son meramente patrones de conductas no verbales que estructuran la forma de actuar y sentir de un pueblo, lo cual no debería generalizarse. En lo que respecta a la generalización de conductas, no se puede decir que todos los guanacastecos actuaban tal y cual lo describen los espectáculos en estudio.

Para concluir, el estudio de la cultura y la identidad cultural de un pueblo, así como la interacción de sus miembros en una realidad social específica, debe ser siempre la prioridad de toda sociedad. A pesar de los cambios que se susciten, los lazos que unen a los sujetos en colectivo deben ser perdurables, el fuerte sentido de integración de estos con la naturaleza y la modernidad deben estar en constante construcción.

Bibliografía

Alfaro, J. (1981). El vocabulario del trapiche costarricense. *Letras*, *1*(8), 217–257.

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. Londres: Verso.

Augé, M. (1995). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.

Bourdieu, P. (1988). *Cosas dichas.* México: Gedisa.

Cabrera, R. (2007). *Tierra y ganadería en Guanacaste*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica.

Cohen, A. (1982) *Belonging, identity and social organization in British rural cultures*.
England: Manchester University Press.

Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. (2003).

Barreiro, D. (2013). *El patrimonio era otra cosa*. Instituto de investigaciones arqueológicas y museo, *45*, 6.

Derechos Culturales. Declaración de Friburgo. (2007). *Cultura y desarrollo*.

Descartes, R. (1646, 1649): "René Descartes: From the Letters of 1646 and 1649", en Linda Kalof y Amy Fitzgerald (2007): *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings.* Oxford: Berg Publishers, pp. 59-62.

Geetz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Grupo de Friburgo. 1996. «Project conceming a declaration of cultural rights». París, UNESCO, 4 de septiembre. Recuperado de http://www.unifr.chliiedh/langues/english/DC/decLdc.html

Hall, E. (1981). *Beyond culture*. New York: Anchor Books (Random House Inc.).

Heidegger, M. (s. f.). *El principio de identidad*. Recuperado de http://www.udec.cl/~alejanro/pepe/hei4.pdf

Marchena, J. *El nacimiento de las corporaciones azucareras en Guanacaste 1890-1970*. Diálogos [en línea]. 17 de abril de 2015, núm. 2. [fecha de consulta: 27 junio 2016]. Recuperado de http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/18106/19930.

Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe. (2008). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Santiago, Chile.

Paasi, A. (2003). *Region and Place: region identity in question. Progress in human geography* 27. (4), 475-485.

ISSN 1659-3316

Pintos, Mª Luz (2002): “Cuerpo de mujer y violencia simbólica: una realidad universal”, en Jacinto Rivera de Rosales y Mª del Carmen López Sáenz (coord.): *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid, UNED, pp. 291-316.

Quijano, A. (1999). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Textos básicos. México, DF Fondo de Cultura Económica*.

________, A. (1992). Colonialidad, modernidad/ racionalidad. *Perú Indígena*, *13*(29), 13.

Rulicki, S., y Cherny, M. (2007). *CNV comunicación no-verbal: cómo la inteligencia emocional se expresa a tráves de los gestos*. Buenos Aires: Granica.

Schütz, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social,* España: Paidós.

Sequeira, W (1985). *La hacienda ganadera en Guanacaste: Aspectos económicos y sociales, 1850-1900*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia. p 59.

Thompson, J. (1998). *Ideología y cultura moderna.* México: Universidad Autónoma Metropolitana.

UNICEF. (1990). Convención sobre los derechos del niño. España: UNICEF.

Yúdice, G., y Ventureira, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global* (1.ed). Barcelona: Gedisa.